

Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филип Мориц // *Михайлов А. В. Языки культуры*, М., 1997. С. 749–757.

Михайлов А. В. Гёте и поэзия Востока // *Михайлов А. В. Языки культуры*, М., 1997. С. 596–643.

Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи / Ред.-сост. Е.И. Чигарева; подгот. текста и коммент. Д.Р. Петрова, В.С. Ценовой, Е.И. Чигаревой. М., 1998.

Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // *Михайлов А. В. Обратный перевод*. М., 2000. С.291–310

Михайлов А. В. [Музыка как конструкция] // *Слово и музыка*. М., 2008. С 201–213.

Михайлов А. В. Несколько тезисов к теории литературы // *Михайлов А.В. Избранное: Историческая поэтика и герменевтика*. М., 2006.

Соколов О. В. Соната или поэма? // *Слово и музыка*. М., 2008. С 64–75.

Чигарева Е. И. О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова) *Слово и музыка*. М., 2008. С 49–63.

Цахер И. Б. Бетховен как современник Гёте. (Типологические параллели) // *Гётевские чтения 2003*. Под ред. С.В. Тураева. М: Наука, 2003. С. 173–185.

Curtius Ernst Robert. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.

А. Байрамова

МУЗЫКА У НИЗАМИ И У ШЕКСПИРА: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

В творчестве великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви (1141–1209), писавшего на фарси, есть множество упоминаний музыки, музыкальных инструментов, музыкантов и музыкальных традиций, что неоднократно привлекало внимание многих музыковедов. Так, важность представленной поэзией Низами информации об инструментарии и о музыкальной жизни его эпохи в целом отмечает в своём труде Саадет Абдуллаева: «Хамсе» («Пятерица») поэта – непревзойдённый источник для музыкально-исторического и музыкально-эстетического познания средневекового Азербайджана» [Абдуллаева, 17]. К содержащимся в «Хамсе» упоминаниям музыкальных инструментов обращался Меджнун Керим в своей работе по восстановлению утраченных музыкальных инструментов [Кәгімов, 183]. Музыкально-эстетические представления Низами, выраженные им в поэме «Хосров и Ширин», исследовались Гюльназ Абдуллазаде [Абдуллазаде].

Созданию научно-теоретической концепции, отражающей взаимосвязи литературы и музыки, проблеме их сопоставительного анализа на материале произведений Низами, изучению как музыкального мира самого Низами, так и того, как его произведения были претворены в творчестве азербайджанских композиторов, посвящена монография музыковеда Севды Курбаналиевой [Курбаналиева].

Поэзия Низами доступна азербайджанским музыковедам, в том числе и автору этих строк, к сожалению, только в переводах. Они охотно цитируют поэтические переводы Низами и апеллируют к ним как к источнику достоверной исторической информации о фактах музыкальной жизни, полностью доверяя переводчикам. Переводчики же, не будучи знакомы с историей музыки, часто эти факты искажают. Однако сравнение разных поэтических переводов «Хамсе» на русский и азербайджанский языки, а также прозаического и сокращённого перевода на английский язык поэмы «Лейли и Меджнун» («История Лейлы и Меджнуна» [Nizami 2011]), выявляет несоответствия и противоречия.

Наиболее соответствующими оригиналу являются филологические переводы «Лейли и Меджнун» и «Семи красавиц» на азербайджанский и русский языки, осуществлённые Рустамом Алиевым [Nizami 1981; Низами 1983]. Что же касается остальных трёх поэм «Хамсе», то приходится довольствоваться их поэтическими переводами. Приведём фрагменты, вызывающие сомнение с музыковедческой точки зрения. Так, если верить переводу Владимира Державина в издании 1946 года, любимая наложница шаха Бахрама в «Семи красавицах» играла на руде:

Вся – соблазн, ей имя – Смута, иначе – Фитне.

Шах в любви к Фитне веселье черпал, как в вине.

А когда она на руде, как никто, играла,

С неба вольных птиц спускаться наземь заставляла [Низами 1946, 354].

Сравните с его же переводом этого фрагмента в издании 1959 года:

Вся – соблазн, ей имя – Смута, иначе – Фитна,

Весела, очарованьем истинным полна.

Петь начнёт ли, на струнах ли золотых играть –

Птицы вольные слетались пению внимать [Низами 1959, 394].

Здесь инструмент, на котором играла Фитнэ, не указывается, в то время как в переводе на азербайджанский язык Мамеда Рагима девушка играет на чанге. Согласно же филологическому переводу Алиева получается, что Фитнэ прекрасно играла и на руде, и на чанге.

Другие строки из переводов, заставившие усомниться в том, что музыкальные инструменты представлены в них адекватно оригиналу, это начало описания второй битвы Новфаля с племенем Лейли в «Лейли и Меджнуне». В переводе П. Антокольского здесь упоминаются флейты и трубы (*Он услышал звон копий и мечей, / Флейтистов вой и рокот трубачей*) [Низами 1946, 297]. В переводе Т. Стершневой – барабаны и длинные трубы [Низами 1989, 319]. В английском прозаическом переводе здесь фигурируют только литавры (kettledrums) [Nizami 2011, 63], что точно соответствует азербайджанскому переводу Самеда Вургуна – *təbil* [Nizami 1982, 132]. А что же было на самом деле у автора? Барабаны и трубы [Низами 1981, 158] – именно то, что и присутствует на восточных книжных миниатюрах, изображающих батальные сцены.

Если что-то, касающееся музыки или музыкальных инструментов, представлено в поэзии Низами неверно, то оказывается, что это не ошибка Низами, а ошибка перевода и переводчика. Так, в сказке магрибской царевны из «Семи красавиц» в переводе В.Державина есть такие строки: *«Косточка на струнах чанга – в пляске ноги их»*. Видимо, переводчик думал, что на чанге играют, защищая струны «косточкой», т.е. костяной пластинкой или плектром. Это не так, поскольку чанг не является плектрным инструментом, на нём играют пальцами. Низами ошибиться не мог. И действительно, у него, согласно филологическому переводу Рустама Алиева на азербайджанский, метафорически сравнивается ритм, отбиваемый ногами в танце, с ударами плектра: *«Ayaqlarınınrəqsilə [güya] mizrabvururdular»* [Nizami 1983, 213] – танцем ног [будто] ударяли мизрабом, т.е. плектром, а чанг в этом фрагменте вовсе не упоминается. Или, в жалобе седьмого узника, в конце, в том же переводе Державина написано: *«Заплясал, хоть бубен такта и не отбивал»*. Современному читателю смысл понятен, но мог ли так написать Низами? Бытовало ли тогда понятие *такт*, или это для поэзии Низами – анахронизм? Такое можно, утрируя, сравнить с тем, как если бы в переводе средневекового поэтического текста, описывающего богатства шаха, было написано, что недра его земли содержали чуть ли не всю таблицу Менделеева. В филологическом же переводе Р.Алиева написано по-азербайджански: *«O, çalğısız, sazsız-avazsızrəqsə başladı»* [Nizami 1983, 278]; и по-русски: *«Затем он пустился в пляску без аккомпанемента бубна»* [Низами 1983, 376].

Удачно с поэтической точки зрения звучащие строки *«На пирах фарсанга на два, выстроившись в ряд, Пели чанги и рубабы и звучал барбад»* [Низами 1959, 131] вызовут глубокое недоверие дирижёров. Фарсанг – мера длины относительная, равная тому, сколько может пройти лошадь за час. Разная местность – разное расстояние, приблизительно до 10 километров. Два фарсанга – соответственно двадцать. Даже если предположить, что это

гипербола, типа «тридевять земель», автор явно подразумевал весьма протяжённую дистанцию. Музыканты, играющие на струнных щипковых инструментах, каковыми являются три перечисленных, должны были стоять на расстоянии слышимости друг друга, чтобы организовать совместную игру (а она, по Низами, была именно такой, раз они стояли в ряд). Однако без организующего начала, каким могло быть ритмичное звучание громких ударных инструментов, это было бы невозможно. Обратившись к филологическому переводу, мы видим, что у Низами музыканты располагались не «выстроившись в ряд», а «выстроившись в ряды» (то есть как минимум в два ряда), что ещё более подтверждает факт совместной игры, а необходимые, но пропущенные переводчиком ударные у Низами, как и ожидалось, присутствуют. Это – барабаны:

Выстроившись в ряды длиной два фарсанга,

Играли музыканты на барабане, рубабе и чанге [Низами 1983, 134].

Таким образом, лишний раз убеждаемся, что Низами промахов в музыкальном отношении не совершал, в то время как ими пестрят переводы.

Перевод есть перевод, а тем более поэтический. «Poetry is what gets lost in translation» («Поэзия – это то, что теряется при переводе»), – писал Роберт Фрост. Как отмечает С.Гончаренко, «поэтический перевод обязан стать живым близнецом оригинала и активно включиться в полнокровный литературный процесс на языке перевода. Естественно, что во имя этой цели – сохранения того главного, ради чего и существует поэзия, то есть сохранения и воспроизведения самостоятельной поэтической ценности – переводчик обязан жертвовать близостью в деталях второстепенных <...> Что же до фактуальной информации (читай – до словесной близости), то она воспроизводится только в той мере, в которой это не вредит передаче информации концептуальной и эстетической» [Гончаренко]. Для нас же сведения о музыке и музыкальных инструментах «детальными второстепенными» не являются. Однако, не ставя целью обсуждение проблем и особенностей перевода, отметим, что даже переводы поэзии Низами явно свидетельствуют о большой роли музыки в его творчестве и месте, какое она занимала как в личном мироощущении поэта, так и в культурном пространстве, его окружавшем.

Из всех музыкальных инструментов наиболее часто упоминаемым у Низами является чанг, что не удивительно, поскольку это был один из самых популярных инструментов восточного Средневековья. Фигурирующая в разных, в частности русских, переводах арфа и есть чанг, поскольку чанг действительно является арфообразным инструментом. Для читателя арфа понятнее слова «чанг». А К. Липскеров, переводя «Хосров и Ширин» [Низами

1946], для обозначения чанга использовал синонимы – и слово «арфа», и слово «ченг»:

*И на ночь бедняка лишил он ложа сна,
И арфа звонкая всю ночь была слышна* [Низами 1946, 68].

Или:

*У каждой чаша есть, у каждой арфа есть.
Повсюду свет от них, они – о звёздах весть* [Низами 1946, 78].

Там же:

*Пьян государь; вино – разносит кравчий; звуки
Порхают: ченг поёт о встречах и разлуке* [Низами 1946, 127].

У Низами этот инструмент – спутник и в радости, и в печали:

*Музыкантишей и певицей девушка была:
Села грустная – и в руки чанг взяла.
«Пусть поёт, рыдает чанга моего струна
Всем, кто болен тем недугом, чем и я больна»* [Низами 1946, 312].

На чанге играла и возлюбленная Меджнуна:

Лейли извлекала звуки из чанга на коленях [Низами 1981, 102].

Очевидно, что Низами был хорошо знаком с музыкальными инструментами, был посвящён в такие тонкости, как необходимость их частой настройки:

Настрой свой саз на благородный лад [Низами 1946, 250].

*И меня в шатёр укромный привела она.
Я поладил с ней, как с нижней верхняя струна* [Низами 1959, 191].

Молвил я: «Ты, струны тронув, их лишила лада» [Низами 1959, 198].

*А настроили сначала, словно чанг, на лад
Эту пери, что хозяйский так пленила взгляд* [Низами 1959, 311].

Милый, ты в неверном ладе свой настроил чанг? [Низами 1959, 317].

*Она разорвала завесу тайн и, настроив свой чанг,
Запела...* [Низами 1983, 341]

У Низами есть точное сравнение: девушку обнимают, как обнимают чанг:

Как она свой чанг, за кудри гурию он взял.

Обнял стан её и к сердцу горячо прижал [Низами 1959, 311].

Или:

Прижал бы я тебя к сердцу, словно чанг [Низами 1981, 270].

В сравнении всё познаётся лучше. Если сравнивать высказывания о музыке Низами со строками о музыке в творчестве поэтов других эпох и народов, в частности, с Шекспиром или Пушкиным, то видно, что у Низами сами инструменты, их особенности, нюансы обращения с ними и музыкально-теоретические аспекты представлены шире и подробнее. Шекспир в своих пьесах и сонетах, не останавливая внимание на особенностях музыкальных инструментов, говорит о музыке вообще. По мнению М. и Д. Урновых, «музыка включается в драматическую концепцию Шекспира и в замыслы его пьес, вносит заметные оттенки в их поэтическую атмосферу, используется им для решения идейно-эстетических задач» [Урнов, Урнов, 173]. С. Курбаналиевой отмечалось, что «в драмах Шекспира музыка нередко становится средством характеристики героев, а сложнейшие духовные процессы находят своё отражение в музыкальных ассоциациях» [Курбаналиева, 11]. Г. Орджоникидзе также писал, что произведения Шекспира отражают понимание автором эстетической природы музыки [Орджоникидзе]. Примером могут быть часто цитируемые строки из «Венецианского купца»:

Любой упрямый, черствый, лютый нрав

Преображает музыка на время.

А кто ее в своей душе не носит

И к сочетанью сладких звуков глух,

Тот создан для измен, разбоя, плутен;

Движенья духа тупы в нем, как ночь,

И чувства столь же мрачны, как Эреб.

Не верь такому [Шекспир 1950, 200].

Или другой пример, из хроники «Генрих IV», ч. II:

Не надо шума, добрые друзья,

Но пусть ласкает нежная рука

Чуть слышной музыкой мой дух усталый [Шекспир 1950, 272].

Из «Ричарда II»:

Бешусь от этой музыки: пусть смолкнет.

Хоть сумасшедших ею исцеляют,

Я от нее могу сойти с ума

Но давшего ее благословляю! [Шекспир 1997, 103].

Шекспир обладал хорошим музыкальным слухом, чутко реагировал на фальшь и нарушение строя, о чем свидетельствует следующий отрывок из «Ричарда II»:

*Ха! Соблюдайте такт: где такт нарушен,
Там сладостная музыка несносна!
Вот так и с музыкою нашей жизни.
Сейчас я чутким ухом отмечаю
Неверный такт в расстроенной струне [Шекспир 1997, 103].*

Е. Луценко справедливо отмечает знакомство Барда с такими новшествами современной ему музыкальной действительности, как сольмизация, вошедшими в музыкальный обиход в конце 90-х годов XVI в. инвенции с характерными для них имитационными приёмами и импровизационностью. Помимо использования музыкальных терминов (инвенция, модуляция и др.), Шекспир претворяет новую манеру письма, «которая возникает на стыке двух видов искусства – поэзии и музыки... В музыке приём имитации, развитый в такой полифонической форме, как инвенция, связан с повторением определённых мотивов, перепевов одного и того же на разной высоте, с секвенционным развитием, гокетным письмом и т.д. То, что в музыке возможно с помощью нот, Шекспир демонстрирует с помощью слов – одних общих тематических мотивов недостаточно для развития имитационной техники, поэтому Шекспир использует ряд репетиций: то, что в музыке – репетиции на одном звуке, то в поэзии – повторение одних и тех же слов» [Луценко].

Что же касается знания музыкальных инструментов и исполнительской техники, то у эйвонского барда, пожалуй, единственным «органологическим» в творчестве является фрагмент с флейтой (pipe, recorder) из 2 сцены III акта трагедии о принце Датском, где Гамлет просит Гильденстерна сыграть на флейте, чего тот делать не умеет. Его четырёхкратное повторенное «не умею» звучит более чем убедительно. Гамлет и сам демонстрирует полное неведение в отношении флейты, что выдают его слова: «govern these vent ages with your finger and thumb» – управляйте этими отверстиями *пальцем и большим пальцем*», а не *пальцами*, как обычно переводят.

И что ещё более нелепо, он находит на флейте несуществующие лады: «Look you, these are the stops» (Видите – это лады). На флейтах ни при Шекспире, ни, тем более, во времена Гамлета ничего, кроме отверстий, не было, клапаны появились только к концу XVII века, а ладов как не было, так и нет!

Итак, у принца Датского знания музыкальных инструментов не обнаруживается, как и у Шекспира, хотя он упоминает более десятка инструментов [Захарова]. Помимо сцены с флейтой, у Шекспира есть и другие примеры

недостаточной «инструментальной» компетентности. Обратимся к третьему катрену сонета VIII:

*Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering,
Resembling sire and child and happy mother
Who all in one, one pleasing note do sing [Shakespeare 1965, 23].*

*Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, -
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют [Шекспир 2007, 16].*

Так он звучит в переводе С. Я. Маршака. Здесь переводчик «отредактировал» оригинал, в котором налицо некорректное описание техники звукоизвлечения на струнном инструменте, что отчётливо видно в подстрочном переводе Е. Луценко:

*Заметь, как одна струна – любезный супруг другой,
Ударяется другие¹ во взаимном порядке,
Напоминая родителя, ребенка и счастливую мать,
Которые, все как один, поют одну сладостную мелодию [Луценко].*

Струна не может ударяться о другие, как о ней написал Шекспир: «strike search in each». Автор приведённого подстрочного перевода в своей статье обходит это вниманием, а также высказывает предположение, что «Шекспир, как и другие актёры его времени, должен был владеть каким-либо инструментом лютневого типа», с чем, учитывая приведённые выше примеры, согласиться трудно. Чуть ли не единственным примером шекспировской органологической грамотности являются строки, показывающие знание того, из чего делались в его время струны:

Is it not strange that sheep's guts should hale souls out of men's bodies?
[Shakespeare 1937, vol. I, 397] (Не странно ли, что овечьи кишки способны так вытягивать из человека душу?) – спрашивает Бенедикт в комедии «Много шума из ничего» [Шекспир 1950, 293].

Шекспир также ни разу не упомянул расцвет церковной полифонической музыки, в частности, в творчестве своего выдающегося современника композитора и органиста Уильяма Бёрда (1544-1623). Зато Шекспир демонстрирует профессиональное знание драматического театра, давая подробные характеристики актёрской игры и точные наставления, что нужно и чего не нужно делать на сцене. Также Шекспир неоднократно использовал юридические термины и демонстрировал знание права, что дало основание неко-

¹ Выделено мной. –А.Б.

торым авторам, среди которых писатель Роберт Най [Най], предположить, что Шекспир мог работать у нотариуса в те пять «потерянных» лет (*lost years* или *blank years*), о которых ничего неизвестно, до начала его работы в театре в Лондоне.

А. С. Пушкин отметил особым вниманием и точно описал в «Евгении Онегине» балет и танец балерин. То есть то, что любил. Поэты пишут о том, что им близко, что знают и любят. Низами не только любил, но и **знал** музыку и музыкальные инструменты. Ощутить сходство любовного объятия с движением, которым, музицируя, берут чанг, мог только тот, кто сам держал его в руках. А многократное возвращение на протяжении текста «Хамсе» к настройке инструментов и к ассоциации с настроенными или не настроенными в лад струнами свидетельствует, что автор осведомлён о необходимости периодической настройки инструмента. То, как представлены в поэзии Низами Гянджеви музыкальные инструменты, позволяет сделать вывод, что в его близком окружении были активно музицирующие люди с их музыкальными инструментами. Низами же, обладая гениальной наблюдательностью и музыкальными способностями (хорошей музыкальной памятью и слухом), чутко реагировал на исполнение музыки. Поэзия Низами дает недостаточно оснований для того, чтобы предположить, что сам Низами практиковал игру на музыкальных инструментах, как нет и оснований для суждений о музыкальных навыках Шекспира и Пушкина в их произведениях [Seaman, 32], но, несомненно, Низами хотя бы пробовал некоторые из них.

Из пяти поэм «Хамсе» больше всего музыке места уделено, пожалуй, во второй – «Хосров и Ширин». А вот в поэме «Лейли и Меджнун» упоминаний о музыке гораздо меньше, чем в описывающих жизнь царственных особ поэмах «Семь красавиц» и, особенно, «Хосров и Ширин», в которой слов о музыке на порядок больше. Да это и понятно, ведь на досуг, украшенный профессиональной игрой на сложных, трудоёмких в изготовлении инструментов требовались время и средства. То есть упоминания музыки были обусловлены не столько обращением к теме любви, с которой часто она ассоциируется с лёгкой руки А.С.Пушкина («Но и любовь – мелодия») и которая присутствует в обеих поэмах, сколько реалиями жизни. Собственно, сам Низами во вступительных главах поэмы «Лейли и Меджнун» предупредил читателя, что *«тут нет ни сада, ни царских пиров, / Ни лютни, ни вина, ни радостного веселья»* [Низами 1981, 56] (выделено мною – А. Б.), подчеркнув тем самым, что музицирование являлось непосредственным атрибутом в первую очередь дворцовой жизни.

Итак, самой музыкальной из «Хамсе» является «Хосров и Ширин», и недаром одна из немногих публикаций о музыке в творчестве Низами – статья американской исследовательницы иранского происхождения Фирузы

Хазраи – называется «Музыка в ”Хосрове и Ширин“» [Khazrai]. Здесь Низами уделил особое внимание Барбеду, легендарному музыканту двора Сасанидского царя Хосрова Пярвиза II, который правил в 590 – 628 гг. Как отметила Ф. Хазраи, «сопоставлением музыки, относящейся к двум разным эрам, Низами перебрасывает мост через шесть столетий, соединяя своё время с временем Барбеда... Сопоставляя музыкантов Сасанидского двора с описанием музыкальной практики своего времени, Низами стремится к созданию новых связей между эрами и людьми» [Khazrai, 174] (здесь и далее пер. с англ. мой – А.Б.). В этой поэме есть и сведения органологического характера, и информация, которую можно отнести к истории и теории музыки, музыкальному восприятию, музыкальной критике и истории исполнительства, в частности, упоминается не только имя Барбеда (или Барбада, Борбада), но есть информация и о том, что и как он исполнял. Низами не ограничивается упоминанием того, что Барбед на пиру у Хосрова исполнил не весь репертуар, а только 30 (!) напевов (*Запас ладов явить решает не весь он, /Лишь тридцать отобрал он сладкозвучных песен*), но и перечисляет названия всех тридцати напевов. Приведу список всего исполненного Барбедом, так сказать, *программу выступления*, сопроводив её списком на фарси в латинской графике по статье Ф.Хазраи [Khazrai, 170]:

- | | |
|--|---|
| 1. «Дареный ветром клад» (ganj-ebād-āvard). | 15. «О кипарисной роще» (sarvestān). |
| 2. «Клад быка» (ganj-egāv). | 16. «Стройный ствол» (sarv-esahī). |
| 3. «Спалённый клад» (ganj-esūkhteh). | 17. «Сладостный напиток» (nūshīnbādeh). |
| 4. «Занавес жемчужный» (shādurvān-murvāfīd). | 18. «Блаженство душ» (rāmesh-ejān). |
| 5. «Такдиса трон» (takht-etāqdīsī). | 19. «Новруза нега» (nowrūz). |
| 6. «Престольный» (naqūsī). | 20. «Дворцовый» (mushk-mālī). |
| 7. «Колокольный» (awrang). | 21. «Михргани» (mehregānī). |
| 8. «Ларец Каяса» (huggeghkālūs (kāvūs)). | 22. «Добрый знак» (marvāy-enīk). |
| 9. «Месяц над вершиной» (māhbarkūhān). | 23. «Цветы ночей» (shabdīz). |
| 10. «Мускус» (mushkdāneh). | 24. «Благая ночь» (shab-efarrukh). |
| 11. «Убор светила» (ārāyesh-ekhūrshīd). | 25. «Блаженным днём» (farrukh-rūz). |
| 12. «Полдень» (nīm-rūz). | 26. «Охота» (ghuncheh-ekabk-darī). |
| 13. «Всё в зелени» (sabz-darsabz). | 27. «Взор горной куропатки» (nakhjīrgān). |
| 14. «Дворец Румийский» (qufl-erūmī). | 28. «За Сиявуша месть» (khūn-esīyavūsh). |
| | 29. «Месть за Иреджа» (kīn-e Īraj). |
| | 30. «Сады Ширин» (bāgh-eShirin). |

Интересно, что великий поэт не ограничивается перечислением названий напевов, но также даёт краткие метафорические характеристики каждого из них и описывает, какие чувства они вызывали у слушателей. К примеру:

*Когда всех полонил он «Сладостным напитком», –
Весь хмель от сладких вин он возместил с избытком.
Когда «Блаженство душ» он спел, – блаженный рок,
Перед певцом склонясь, душою изнемог [Низами 1946, 212].*

Из этих строк ясно, что речь идёт о напевах чувственных, мелодичных, об исполнении, растрогавшем слушателей до глубины души. А вот музыка другого склада – энергичная, бодрящая, воинственная:

*Когда он подхлестнул «За Сиявуша мечь», –
То в уши кровь текла, зывали души: мечь!
Когда вознёс Барбед «Мечь за Иреджа», – снова
Мечь за Иреджа мир зажечь была готова [Низами 1946, 213].*

И вновь, следуя требованиям законов восприятия, после яростной, бурной преподносится контрастная по звучанию музыка:

*Когда «Садов Ширин» рассыпал сахар он, –
Плод горький – сладостью его наполнил звон.
Так светлым радостям сказавшие: «Воскресни!»
Барбед на быстрый лад пел радостные песни [Низами 1946, 213].*

По нашему убеждению, это один из наиболее ранних примеров музыкального экфрасиса в истории литературы, а также редчайший пример в мировой литературе, когда перечисляются и сопоставляются десятки музыкальных произведений! Для сравнения, музыкальный экфрасис не обнаруживается в творчестве гениального и многоликого Шекспира. Чуть ли не единственным случаем сопоставления музыкальных произведений (всего двух), являются строки из разговора двух кумушек в комедии «Виндзорские насмешницы». Одна из них, говоря о Фальстафе, сказала: «Я могла бы поклясться, что мысли и слова его – в полном согласии. А на самом деле они оказались так же далеки друг от друга, как сотый псалом и песенка о зеленых рукавах» (акт II, сцена I). Причём, скорее всего, для Шекспира не столь важен аспект музыкальных особенностей названных произведений, сколь их словесное содержание, которое, действительно, противоположно. Сотый псалом, «Воздавая благодарную хвалу» (*Forgiving grateful praise*), призывает поклоняться Господу с радостью и весёлыми песнями (*Worship the LORD with gladness; come before him with joyful songs* [Psalms 100:2]) за его доброту и вечную любовь (*For the LORD is good and his love endures forever* [Psalms 100:5]),

в то время как в знаменитой балладе «Зелёные рукава» (*Green sleeves*) страдающий влюблённый юноша пеняет возлюбленной за то, что она разлюбила и жестоко отвергла его.

В «Семи красавицах», радуясь вместе со своим народом окончанию голодных и наступлению сытых лет, шах Бахрам собирает со всей страны музыкантов и, разделив на группы, направляет в разные районы развлекать народ:

*Шесть тысяч искусных мастеров –
Певцов, плясунов и кукольников,
Собрал со всех городов,
К каждому краю прикрепил группу из них,
Чтобы выступали, куда бы ни пошли,
Веселили людей и сами веселились* [Низами 1983, 135].

Что это, как не образец, говоря современным языком, культурной политики и менеджмента в области искусства?

Принимая во внимание, что написанное о музыке в творчестве Низами является «не строгим научным трактатом, а плодом поэтической фантазии гения», и что не следует «искать абсолютно точное воспроизведение нюансов музыки» [Алекперова, 92-93], относящейся как к эпохам Бахрам Гура и Хосрова Пярвиза – героев его поэм, так и к эпохе самого Низами, мы всё-таки, допускаем, что касающиеся музыки вопросы отражены в его творчестве с достаточной достоверностью.

Выводы

1. Для адекватного понимания и более глубокого изучения касающихся музыки фактов, представленных в «Хамсе», необходимо обращаться к первоисточнику либо к максимально точным и полным филологическим переводам. Поэтические переводы, имея перед собою другие цели, подчас грешат искажением фактов или передают авторский текст не полностью, а со значительными сокращениями, в которых как раз могут содержаться важные сведения о музыке. Характерной чертой литературного почерка Низами является реалистическая точность в описании музыкальных инструментов и нюансов музицирования. Встречающиеся в тексте несуразности в их описании оказываются ошибками переводчиков, а никак не поэта.

2. «Хамсе» свидетельствует о высоком уровне развития музыкально-теоретической мысли Низами Гянджеви и его культурной среды. Налицо основы таких наук, как органология, история музыки, теория ладов, музыкальная критика, музыкальное восприятие, эстетика, примеры организации

музыкальной деятельности. Можно согласиться с Чингизом Каджаром, отметившим, что «из поэм Низами можно получить сведения буквально о всех сторонах музыкальной жизни Азербайджана и, в какой-то степени, всего Востока» [Каджар, 115].

3. Сравнение того, как подходит к музыкальной теме Низами с тем, как она представлена у других поэтов, в частности у Шекспира, показывает, что Шекспиру свойственно обобщённо-эстетическое восприятие музыки, в то время как для Низами характерен широкий спектр представления музыкального – от эстетического до углублённо-детального, практического и теоретического. Музыкальное привлекает его внимание значительно чаще. «О музыке в пьесах Шекспира говорят, рассуждают... – это значит, что музыка становится чем-то внешним. О том, что является необходимым элементом жизни, не говорят: этим живут» [Конрад, 294]. В поэмах Низами рассуждений о музыке меньше, чем исполнения музыки, потребности в музицировании, т.е. присутствия её самой как жизненной необходимости.

4. Обращение к музыкальной тематике в творчестве Низами подпадает под такие направления, как а) музыка в общественно-политической жизни, б) художественно-эстетическое значение музыки, в) исполнительская традиция, роль и место музыканта, г) музыкальный инструментарий, д) музыкально-теоретические аспекты. Сказанные применительно к Фирдоуси и эпохе Саманидов слова: «Каждый поэт был одновременно и теоретиком музыки» [Раджабзода, 71] – могут быть с полным правом отнесены и к Низами Гянджеви и его времени.

Литература

Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку, 2000.

Абдуллазаде Г. Музыка, Человек, Общество. Баку, 1991.

Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Баку, 1995.

Гончаренко С. Поэтический перевод и перевод поэзии. Константы и вариативности. – URL: <http://translation-blog.ru/pojezii> (дата обращения 10.12.2013).

Захарова О. Шекспир и музыка (К постановке проблемы). –URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html> (дата обращения 10.12.2013).

Каджар Ч. Выдающиеся сыны древнего и средневекового Азербайджана. Баку, 1995.

Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М., 1966.

Курбаналиева С. Музыкальный мир Низами. Киев, 2009.

Луценко Е. Музыкальная техника шекспировского стиха // Вопросы литературы. 2008. №3. –URL: <http://magazines/russ/ry/vjplit/2008/3/lu9/html> (дата обращения 10.12.2013).

Най Р. Покойный господин Шекспир. М., 2007.

Низами Гянджеви. Избранное. Библиотека азербайджанской литературы в 20-ти т. Т.5. Баку, 1989.

Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун. Перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Баку, 1981.

Низами Гянджеви. Семь красавиц. Филологический перевод с фарси, предисловие и комментарии Рустама Алиева. Баку, 1983.

Низами. Пять поэм. Ред. Е.Э.Бертельса и В.В.Гольцева. М., 1946.

Низами. Семь красавиц. Пер. В.Державина. М., 1959.

Орджоникидзе Г. Музыка в творчестве Шекспира // Шекспир и музыка. Л., 1964.

Раджабзода А. Классические традиции музыкальной мысли эпохи Фирдоуси // «Шахнаме» Фирдоуси – величайшее художественное творение в истории мировой цивилизации. Душанбе, 1994. С.70–71.

Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герои и его время. М., 1964.

Шекспир У. Избранные произведения / пер. под ред. М. П. Алексеева и А. А. Смирнова, вступ. статья и коммент. А. А. Смирнова. М., Л., 1950.

Шекспир У. Собр. соч. в 8 томах. М., 1997.

Шекспир У. Сонеты. М., 2007.

Kərimov M. Azərbaycan musiqi alətləri. Bakı, 2003.

Khazrai F. Music in Khusraw and Shirin / The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric. Ed. by K.Talattof, J.W.Clinton, K.A.Luther. New York, 2000.

Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. Tərcümə edən S.Vurğun. Bakı, 1982.

Nizami Gəncəvi. Yeddi Gözəl. Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər professor Rüstəm Əliyevindir. Bakı, 1983.

Nizami. The Story of Layla and Majnun. Trans. from the Persian and ed. by Rudolph Gelpke. English version in collaboration with E.Mattin and G.Hill. New York, 2011.

Seaman G. Pushkin and Music: A Poet's Echoes // The Musical Times, vol.140. 1999. P. 29–32.

Shakespeare W. Sonnets. M., 1965.

The Works of Shakespeare in four volumes. Ed.by S.Dinamov. Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, Moscow, 1937.